



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

17 | 2017

L'art intempestif—La démesure du temps

Disjonctions temporelles et conjonctions temporelles dans *3 Settings of Celan* (1989-1994) et ses avatars de Harrison Birtwistle

Temporal Disjunctions and Conjunctions in 3 Settings of Celan (1989-1994) by
Harrison Birtwistle

Jean-Philippe Heberlé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/1895>

DOI : 10.4000/polysemes.1895

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Jean-Philippe Heberlé, « Disjonctions temporelles et conjonctions temporelles dans *3 Settings of Celan* (1989-1994) et ses avatars de Harrison Birtwistle », *Polysèmes* [En ligne], 17 | 2017, mis en ligne le 30 avril 2017, consulté le 25 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/1895> ; DOI : 10.4000/polysemes.1895

Ce document a été généré automatiquement le 25 avril 2019.

Polysèmes

Disjonctions temporelles et conjonctions temporelles dans 3 *Settings of Celan* (1989-1994) et ses avatars de Harrison Birtwistle

*Temporal Disjunctions and Conjunctions in 3 Settings of Celan (1989-1994) by
Harrison Birtwistle*

Jean-Philippe Heberlé

- 1 Si la musique est l'art d'organiser les sons, elle est également un art du temps. Le temps est ainsi un paramètre compositionnel primordial pour le compositeur avant-gardiste anglais Harrison Birtwistle (né en 1934). Comme il le dit au début des années soixante-dix, la découverte de nouveaux concepts musicaux temporels est son principal souci en tant que compositeur :

La musique est le seul moyen d'expression artistique pour lequel le temps peut être sans limite. En poésie, vous êtes confrontés au langage et au sens – au théâtre aussi. En peinture vous êtes confrontés au cadre qui limite la taille et la dimension de l'œuvre. En musique, la dimension temporelle n'a rien à voir avec la durée de l'œuvre. En tant que compositeur je m'intéresse principalement à de nouveaux concepts temporels.¹

- 2 Il s'ensuit alors la création de toute une série de compositions où le temps et les multiples manières de l'appréhender deviennent la raison d'être de certaines œuvres du musicien. À titre d'exemples, on pensera plus particulièrement à *The Triumph of Time* (1972), *Chronometer* (1972), *Still Movement* (1984), ou encore à *Harrison's Clocks* (1998). Ces compositions abordent donc directement le problème du temps, de son passage, de sa dislocation, de sa réduction et de son étirement. Les autres œuvres de H. Birtwistle, bien que ne traitant pas explicitement de ces questions, montrent néanmoins qu'elles demeurent au centre de ses préoccupations musicales. Tel est le cas de *3 Settings of Celan* (1989-1994), une mise en musique de trois poèmes du poète juif roumain, puis français,

d'expression allemande Paul Celan dans leur traduction anglaise : « White and Light », « Night », « Tenebrae ». Cette analyse nous conduira à nous interroger, entre autres, sur la manière dont H. Birtwistle cherche à faire ou ne pas faire coïncider le(s) temps du récit poétique avec le(s) temps du récit musical ainsi que sur la manière dont il traite le temps claustrophobique et suspendu des poèmes de P. Celan. L'analyse portera donc un regard croisé sur le texte poétique et la partition.

La genèse de l'œuvre et l'hermétisme de la poésie de Paul Celan

- 3 Avant toute chose, revenons sur la genèse de l'œuvre qui se présente à plusieurs égards comme la matrice de deux autres partitions de H. Birtwistle. En effet, en premier lieu, on peut considérer *3 Settings of Celan* comme une œuvre embryonnaire puisqu'elle sera complétée par la mise en musique de six autres poèmes de P. Celan pour donner naissance à un second cycle : *9 Settings of Celan*. Ensuite, l'enchevêtrement entre les neuf mélodies de ce second cycle et les neuf mouvements instrumentaux de *9 Movements for String Quartet* aboutira à la création de *Pulse Shadows* en 1996. La composition du premier cycle, initiée en 1989 avec la mise en musique de « White and Light », après que H. Birtwistle en ait lu, par hasard, la traduction en anglais de Michael Hamburger, se poursuivra avec la composition de deux autres mélodies en 1991 : « Night » et « Tenebrae ». Les trois poèmes de P. Celan, dans leur traduction anglaise par M. Hamburger sont extraits du même recueil, *Grille de parole*, publié originellement en allemand sous le titre *Sprachgitter* en 1959. Les six autres poèmes utilisés par H. Birtwistle pour compléter le cycle qui constituera *9 Settings of Celan* en 1996 sont extraits de *Grille de parole*, pour deux d'entre eux (« With Letter and Clock » et « An Eye, open »), et de quatre recueils parus postérieurement, pour les autres. Par ordre d'apparition dans la partition, il s'agit de « Thread Suns » tiré de *Soleils de filaments* (*Fadensonnen*, 1968), de « Psalm » extrait de *La Rose de personne* (*Die Niemandrose*, 1963), de « Todtnauberg » tiré du recueil posthume intitulé *Contrainte de lumière* (*Lichtzwang*, 1970) et de « Give the Word » extrait de *Renverse du souffle* (*Atemwende*, 1967). Ainsi, les neuf poèmes choisis par H. Birtwistle ont tous été publiés à partir de 1959. Comment expliquer que son choix se soit porté sur des poèmes parus à partir de *Grille de parole* et qu'il ait délaissé ceux publiés dans les trois premiers recueils de P. Celan ?
- 4 Premièrement, pour l'ensemble des commentateurs du poète, *Grille de parole* marque une rupture dans l'écriture du poète. Jusqu'aux recueils précédents, sans être forcément facilement accessible, sa poésie n'opposait pas une grande résistance au lecteur. Avec ce quatrième recueil, les poèmes de P. Celan deviennent plus hermétiques. Selon Stephen Pruslin, ce sont les images mystérieuses de « White and Light » qui ont fasciné H. Birtwistle et lui ont donné l'idée de mettre le poème en musique. C'est peut-être aussi, de façon générale, l'imperméabilité des poèmes de P. Celan qui l'a particulièrement séduit. En effet, il est peut-être plus facile à un musicien de mettre en musique un texte poétique dont le sens est difficile à saisir puisque de toute façon, si l'on s'accorde avec Boris de Schloezer, la musique finit toujours par absorber le texte poétique en l'assimilant ; le texte poétique devient ainsi un élément musical. Cependant, cette hypothèse du simple ajout d'une musique sur un texte dont le sens est difficile à saisir semble niée par le titre de l'œuvre de H. Birtwistle. En effet, le mot « Setting » (mise en musique) figure clairement dans le titre. La mise en musique semble donc être des plus

primordiales. C'est donc bien à travers un regard croisé entre le texte poétique et le texte musical que nous étudierons dans cet article, aussi bien au plan macro-structurel que micro-structurel, les disjonctions et conjonctions temporelles entre les poèmes de P. Celan et la musique de H. Birtwistle.

La poésie autobiographique de Paul Celan et le « 20 janvier »

- 5 On ne peut entreprendre une analyse croisée du texte poétique et du texte musical sans revenir sur le contenu des poèmes de P. Celan ainsi que sur quelques éléments biographiques du poète car, si la poésie de P. Celan est difficile et ardue, elle n'en demeure pas moins intimement liée à sa vie et au destin du peuple juif au milieu de XX^e siècle. L'importance de la forte intrication entre sa vie et son œuvre est très bien analysée par Jean-Michel Maulpoix dans l'ouvrage qu'il a conçu comme commentaire à l'anthologie des poèmes de P. Celan, publiée en français dans la collection « poésie/Gallimard ». Dans le débat qui consiste à savoir s'il est utile ou non de connaître certains éléments de la vie de P. Celan pour comprendre sa poésie, J-M. Maulpoix écrit :

Sans entrer ici dans ce débat, on observera que pour celui qui a connu la persécution, et qui donc a souffert d'une négation de l'identité, la donnée biographique revêt une importance cruciale : elle participe du travail de mémoire, ainsi que de la dimension dialogique du poème. [...] À partir de *Grille de parole*, il semble bien que la biographie tienne une place importante dans l'œuvre, dans la mesure où elle contribue à son obscurcissement. (Maulpoix 31-32)

- 6 À la page suivante, J-M. Maulpoix nous rappelle combien la poésie de P. Celan puise ses racines dans la mort de sa mère et, au-delà de sa mort en camp de concentration, dans la Shoah :

Si historique et global que soit le deuil que porte en elle l'écriture de Paul Celan, il est d'abord un orphelin qui reste toute sa vie « l'enfant d'une morte », voué au vide, au négatif et à l'absence. En disparaissant dans un camp en Ukraine, sa mère lui a légué une mission : celle de témoigner. C'est elle surtout, la mère, qui lui a transmis la langue honnie dans laquelle il écrira : l'allemand, langue des bourreaux. (Maulpoix 34)

- 7 Dès lors, l'une des entreprises de P. Celan sera de recréer la langue allemande en la déconstruisant, en lui donnant un nouveau sens, au point de devenir, si ce n'est le plus grand poète de langue allemande du XX^e siècle, l'un des plus grands avec Rilke, tout en se positionnant comme un « contre-Rilke » puisque aussi grande que soit sa poésie, elle n'a pu selon P. Celan empêcher la barbarie nazie. Toute l'œuvre de P. Celan consistera à rappeler cette barbarie, à ne pas l'effacer de nos mémoires. En nous la rappelant, il réussira à faire revenir Theodor Adorno sur ses paroles, lui qui pourtant avait dit que la poésie même était devenue inconcevable après Auschwitz : « Après Auschwitz, écrire un poème est barbare, et la connaissance exprimant pourquoi il est devenu aujourd'hui impossible d'écrire des poèmes en subit aussi la corrosion » (Adorno 31).
- 8 C'est P. Celan qui le convaincra du contraire à travers une œuvre qui reste figée dans le temps de la Shoah, qui ne cesse de la rappeler, qui en est l'expression jusqu'à l'obsession, jusqu'à suspendre le temps et le figer dans une date, celle du 20 janvier 1942 comme P. Celan le déclara dans son discours intitulé « Le Méridien » et prononcé à l'occasion de la remise du prix Georg Büchner à Darmstadt le 22 octobre 1960 :

Peut-être peut-on dire que tout poème garde inscrit en lui son « 20 janvier » ? Peut-être ce qui est nouveau dans les poèmes qu'on écrit aujourd'hui est-ce justement ceci : la tentative qui est ici la plus marquante de garder la mémoire de telles dates ? (Celan in Maulpoix 163)

- 9 Ce 20 janvier est le jour où Hitler ratifia la « solution finale » lors de la conférence de Wannsee, près de Berlin. Ce temps figé dans cette date du 20 janvier explique que, dans la poésie de P. Celan, il soit aboli/éclaté et avec lui toute chronologie. Le temps est mort, seule l'éternité claustrophobique de cette poésie demeure, avec pour seul ancrage la « solution finale », c'est-à-dire le temps de la Shoah, un temps qui, parce qu'il marquera les survivants et les descendants des victimes, ira bien au-delà de la période 1942-1945. P. Celan en nous la rappelant étire le temps des faits pour le faire se télescoper avec celui nécessairement plus long de la mémoire, jusqu'à l'obsession, jusqu'aux limites du supportable et de la folie. C'est peut-être parce qu'il ne pouvait revenir au temps « réel » et restait enfermé dans ce temps éternel d'où il ne pouvait s'échapper qu'il a fini par se suicider en se jetant dans la Seine en 1970. Cette chronologie éteinte, on la retrouve dans l'œuvre de P. Celan qui abolit quasiment toute chronologie factuelle pour ne garder qu'une chronologie formelle :

L'évolution formelle est sensible. De livre en livre, l'écriture se transforme de l'intérieur, par creusement et répétition des mêmes mots-valeurs. Celan semble parfois engagé dans un processus de relecture de ses propres textes. Il en redistribue les notions, l'imaginaire et la pensée, comme pour en fixer plus profondément la mémoire. (Maulpoix 54)

Le choix des poèmes

- 10 Nous l'avons dit, H. Birtwistle a découvert par hasard la poésie de P. Celan et il a commencé à mettre en musique « White and Light », le premier poème du cycle qu'il ait lu. L'ordre de la mise en musique des trois poèmes de 3 *Settings of Celan* n'obéit donc à aucune règle chronologique. Il est aléatoire. Le caractère aléatoire et non définitivement figé de l'enchaînement des poèmes se trouve confirmé par le second cycle où l'ordre des trois poèmes repris du premier cycle est différent : « White and light », « Tenebrae » et « Night » pour 3 *Settings of Celan* et « White and light », « Night » et « Tenebrae » pour 9 *Settings of Celan*. De manière générale, l'ordre dans lequel on joue les neuf mélodies et les neuf mouvements de quatuor de *Pulse Shadows* n'a que peu d'importance comme nous le rappelle S. Pruslin :

[...] Birtwistle ne prescrit aucun ordre fixe pour les différents morceaux. Pendant la composition, au moins quatre mouvements pour quatuor semblaient pouvoir servir de morceau d'introduction. Cela implique que le cycle est, pour reprendre les mots de Glenn Gould à propos des *Variations Goldberg* de Bach « radial et circonférentiel, non rectiligne ». Dans *Pulse Shadows*, les possibilités de réorganisation peuvent être comprises par analogie avec l'équilibre précaire d'un mobile. Le compositeur compare lui-même le procédé à une pratique typique des campagnes du Nord de l'Angleterre, qui consiste à bâtir un mur sans ciment en commençant avec une certaine pierre pour ensuite en ajouter d'autres qui, par la forme et la taille, semblent convenir et s'adaptent les unes aux autres. (Pruslin 24)

- 11 Si l'ordre n'a pas une importance primordiale et correspond au temps cyclique et non téléologique de la poésie de P. Celan, l'ordre indiqué sur la partition ne relève cependant pas simplement du hasard. En effet, le premier poème « Thread Suns » comporte plusieurs métaphores musicales et la dernière phrase du poème, qui résume toute

l'entreprise poétique de P. Celan, s'applique ici à dessein à la propre entreprise musicale de H. Birtwistle : « there are still songs to be sung on the other side of mankind » (il y a encore d'autres mélodies à chanter de l'autre côté de l'humanité). Sa place semble donc logique d'autant plus que les deux premiers vers servent d'introduction parfaite à la thématique principale de la poésie de P. Celan : « Thread suns above the grey-black wilderness » (Soleils-filaments au-dessus du désert gris-noir). D'une certaine manière, le cycle de H. Birtwistle semble reconstruire chronologiquement la vie du poète. En cela, il se démarque de l'œuvre de P. Celan puisque nous savons qu'elle échappe à toute chronologie en revenant constamment sur les mêmes événements. En effet, le cycle de H. Birtwistle, s'il laisse une grande place aux poèmes abordant la Shoah et la question de sa mémoire, contient deux poèmes qui sont autant d'étapes dans la vie du poète. Il s'agit de « Todtnauberg » et de « Give the Word » qui font référence à des événements qui, bien que non liés directement à la Shoah, n'en sont pas moins connexes. « Todtnauberg » fut écrit suite à la rencontre, dans le lieu du même nom, entre P. Celan et Martin Heidegger, le 25 juillet 1967. « Give the Word » qui emprunte son titre à un vers de *King Lear* de Shakespeare, traite de la folie, folie qui emportera P. Celan. On notera avec intérêt que la référence à Lear, à sa folie, semble réinscrire la poésie de P. Celan dans l'histoire de l'humanité, c'est-à-dire dans une temporalité qui ne se limite plus à celle figée dans/par la Shoah. À travers l'ordre d'apparition des poèmes du cycle, H. Birtwistle essaie donc de reconstruire un semblant de chronologie dans la vie de P. Celan, sentiment renforcé par le dernier mouvement du quatuor puisqu'il s'intitule « Todesfuge », du nom d'un des poèmes du second recueil de P. Celan : *Pavot et mémoire* (*Mohn und Gedächtnis*, 1952). Il s'agit du poème le plus célèbre et le moins hermétique du poète ; il est toutefois intéressant de noter qu'il n'est pas mis en musique, qu'il sert simplement de titre à un morceau purement musical. À cela, deux interprétations possibles selon moi. Première hypothèse, la Shoah ne peut définitivement pas s'exprimer en mots ; elle relève de l'indicible et échappe au langage des mots ; hypothèse peu probable car toute la poésie de P. Celan vise justement à nous la rappeler en l'inscrivant dans l'éternité de la mémoire. Deuxième hypothèse – suggérée par sa place dans le cycle puisque ce morceau est placé juste avant « Give the Word » –, la parole de P. Celan va s'éteindre, il va sombrer dans la folie, il ne va plus rien dire, la seule échappatoire est le suicide et dès lors toute parole de sa part sera éteinte. « Todesfuge » est un poème qui emprunte sa forme à la fugue musicale, d'où son titre. Une fugue, c'est la répétition du même thème en léger décalage. Dès lors, le mouvement de quatuor intitulé « Todesfuge », qui musicalement est bien sûr une fugue, est idéal pour exprimer en musique ce que fut toute l'entreprise d'écriture poétique de P. Celan : une imitation répétée sur un même sujet, celui de la Shoah. Le poème qui clôt *Grille de parole* ne s'intitule donc sans doute pas par hasard « Strette », du nom de la partie musicale qui conclut une fugue après l'exposition et le développement.

La mise en musique des poèmes

- 12 Attachons-nous maintenant à l'analyse des relations temporelles entre les trois poèmes de P. Celan et leur mise en musique par H. Birtwistle dans 3 *Settings of Celan*. Il ne s'agit pas ici de faire une étude complète des trois mélodies du cycle, nous n'en avons ni le temps ni l'ambition, il s'agit d'analyser sur quelques mesures comment H. Birtwistle aborde la mise en musique des vers du poète d'un point de vue temporel.

« White and Light »

Sicheldünen, ungezählt.	Sickle dunes, uncounted.	Dunes-faucilles, innombrables.
Im Windshatten, Tausendfach: du	In wind-shadow, thousandfold: you	A l'abri du vent, multipliée : toi
Du und der Arm,	You and the arm,	Toi et le bras
mit dem ich nackt zu dir hinwuchs,	with which naked I grew towards you,	avec lequel je croissais nu vers toi,
Verlorne	lost one.	Perdue

- 13 Commençons par les sept premières mesures et deux premiers vers de « White and Light » (Birtwistle 2-14), premier des poèmes à avoir été mis en musique. Le premier vers est un trimètre trochaïque (« Sickle dunes, uncounted ») ; le second est un trimètre dactylique (« In wind-shadow, thousandfold: you »). On est donc en présence d'une rythmique irrégulière qui traduit un temps déréglé, irrégulier, instable. La mise en musique de ces vers épouse généralement leur rythme poétique. Nous sommes donc principalement en présence d'une conjonction entre le texte de P. Celan et la musique de H. Birtwistle, bien que l'on puisse observer certaines disjonctions. Les syllabes accentuées commencent sur un temps fort (« sickle »/« dunes »/« count »/« wind »), alors que les syllabes ou mots inaccentués débutent sur un temps faible (« le »/« shadow »). Certaines syllabes inaccentuées tombent cependant sur des temps forts (« un » – mesure 3 – et « sand » – mesure 5). Pour « sand » la nuance *decrescendo* contrebalance le fait que la syllabe tombe sur un temps fort. Pour « un », la nuance *poco crescendo* aboutit à ce que « count » soit plus « accentué » que « un ». Pourquoi ces deux syllabes ne tombent-elles pas sur un temps fort ? L'explication vient de l'étirement des syllabes et mots accentués. Tel est le cas par exemple de « dunes » (mesure 3) et « thou » (mesure 5). Cette syllabe et ce mot, ainsi que « wind » (mesure 4), ne sont pas mis en musique de manière syllabique mais légèrement mélismatique. Le caractère mélismatique est toutefois moindre que pour « sickle » dont les notes se déploient sur l'ensemble de la première mesure. Le mélisme en forme de courbe suggère la forme du mot mis en musique. À travers le traitement musical de « sickle », H. Birtwistle apparaît ainsi comme un parfait « madrigaliste » (« word painter »). Pour en terminer avec l'étude rythmique de ces premières mesures, on remarquera qu'à la mesure 3 le « ed » inaccentué de « uncounted » bien qu'il tombe sur un temps faible se prolonge sur un temps fort, tout comme le « old » inaccentué de « thousandfold » (mesure 5), ce qui se traduit par un étirement dans le temps de ces deux syllabes inaccentuées. La syncope sur « fold » entraîne inévitablement d'autres syncopes sur les mots qui suivent (les deux « you ») si l'on veut qu'ils soient accentués : toutes ces syncopes ainsi que l'étirement des syllabes inaccentuées qui tombent sur un temps fort étirent le temps. Nous sommes donc bien confrontés à un temps dénaturé, statique, suspendu, puisque, comme nous le rappelle Catherine Clément dans son ouvrage intitulé *La Syncope, philosophie du ravissement*, la syncope correspond à une suspension du temps. Par conséquent, H. Birtwistle exprime bien musicalement la suspension du temps telle qu'elle apparaît dans la poésie de P. Celan.

« Night »

Kies und Geröll. Und ein Scherbenton, dünn, als Zuspruch der Stunde	Pebbles and Scree. And a shard note, thin, as the hour's message of comfort.	Pierraille, éboulis. Et un bruit de tessons, grêle : l'heure s'adresse à toi.
---	--	---

- 14 Le poème suivant « Night » (Birtwistle 15-20) est remarquable par son absence de verbe, donc d'action, comme le montrent les premiers vers. L'action est suspendue, comme le traduit encore musicalement l'étirement des mots, avec toutefois moins de mélismes que dans l'exemple précédent. La poésie est plus sèche, plus proche de la langue parlée que du chant ; la mise en musique est donc plus syllabique. Les syllabes accentuées tombent sur des temps forts (« pebbles » – mesure 5 – « scree » et « shard » – mesure 6). Il y a toutefois une exception à cette mise en musique syllabique pour le mot « comfort » (mesure 9) avec un mélisme sur « com ». La mise en musique ne correspond d'ailleurs pas à une stricte correspondance entre le rythme/l'accentuation du mot et sa traduction musicale. « Com » tombe sur un temps faible, alors que « fort » tombe sur une syncope, ce qui revient à accentuer « fort ». Comment l'expliquer ? On remarquera que la mise en musique de « comfort » correspond à celle du mot « Stunde » en allemand puisque la mise en musique se fait aussi bien sur le texte anglais que sur le texte allemand. H. Birtwistle laisse d'ailleurs la possibilité de chanter le cycle aussi bien en langue anglaise qu'en langue allemande. Ainsi, le mot « heure » en anglais et en allemand tombe sur une syncope (voir la syncope sur « hour » mesure 8). Ces syncopes sur « hour » (mesure 8) et « Stunde » (mesure 9) traduisent l'idée d'un temps suspendu. Comment peut-on mieux exprimer cette idée de temps suspendu que sur un mot qui exprime une durée, c'est-à-dire le temps ? Enfin, une fois encore, ces syncopes expriment des stases qui correspondent parfaitement à ce temps suspendu qui sature la poésie de P. Celan.

« Tenebrae »

Nah sind wir, Herr, nahe und greifbar.	We are near, Lord, near and at hand.	Nous sommes proches, Seigneur, proches et saisissables.
Gegriffen, schon, Herr, ineinander verkralit, als wär der Leib eines jeden von uns dein Leib, Her	Handed already, Lord, clawed and clawing as though the body of each of us were your body, Lord.	Saisi déjà, Seigneur, engriffés l'un dans l'autre, comme si le corps de chacun de nous était ton corps, Seigneur.
Bete, Herr, bete zu uns, wir sind nah.	Pray, Lord, pray to us, we are near.	Prie, Seigneur, prie-nous, nous sommes proches.
[...]	[...]	[...]

- 15 De tous les poèmes de *Grille de parole*, « Tenebrae » (Birtwistle 21-32) est sans doute le plus accessible et le moins hermétique. Il s'agit d'une prière inversée dans laquelle les déportés juifs, la mort approchant, et le poète ne prient pas Dieu mais demandent à ce que ce soit lui qui les prie parce qu'il les a abandonnés et sacrifiés. Tout au long du poème

le mot Seigneur est répété. Musicalement, à chaque occurrence, il est chanté par la soprano sur un mi qui est tenu sur plusieurs mesures. Il y a donc un étirement dans le temps du mot Lord qui symbolise son éternité. On notera cependant qu'à chaque nouvelle occurrence l'harmonie est différente, il y a donc une évolution peu compatible avec la notion d'éternité, comme si la progression harmonique excluait Dieu de l'éternité, comme pour mieux marquer son absence soulignée par la poésie de P. Celan. Il semble donc que toute notion d'éternité soit détachée de l'idée de Dieu. Dieu n'est plus dans l'éternité, et, s'il ne l'est plus, il est absent. Quant aux chants des deux clarinettes, à chaque fois que la soprano chante « Lord », ils sont à la fois similaires et différents, il y a donc répétition et différence. Le méliisme des clarinettes, l'aspect mélancolique de la musique et l'irrégularité du tempo tout au long des trois mélodies du cycle *3 Settings of Celan* n'est pas non plus sans rappeler celui que possède cet instrument dans la musique Klezmer, même si la clarinette est l'instrument de prédilection de H. Birtwistle. La référence à la musique Klezmer vise peut-être à réinscrire la poésie de P. Celan dans une certaine tradition juive. Bien que cette poésie fasse référence à un événement particulier, elle n'en a pas moins sa place dans l'histoire artistique du peuple juif.

- 16 En conclusion, il y a peu de disjonctions temporelles entre les poèmes de P. Celan et leur mise en musique par H. Birtwistle dans *3 Settings by Celan* ou bien elles sont en tout cas peu significatives et sont principalement dues à des raisons d'ordre technique. Les conjonctions sont plus nombreuses et plus significatives. D'un point de vue temporel, la musique traduit en notes ce qu'exprime la poésie de P. Celan en mots. Puisqu'il y a mimologie entre les signes poétiques et les signes musicaux, le mot « setting » est donc tout à fait approprié, aussi bien pour le titre de l'œuvre que pour la manière dont H. Birtwistle procède pour mettre en musique les trois poèmes de P. Celan qu'il a choisi de mettre en musique. Parmi ces conjonctions mimologiques, l'idée de suspension et d'étirement du temps est la plus emblématique. Techniquement parlant, H. Birtwistle n'invente pas de nouveaux concepts musicaux temporels, il recourt à des procédés classiques comme la syncope et l'utilisation des nuances qui sont au service de la poésie de P. Celan.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages cités

- Addington, Robert. *The Music of Harrison Birtwistle*. Cambridge: CUP, 2000.
- Adorno, Theodor. *Prismen* (1955). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976.
- Birtwistle, Harrison. *Three Settings of Celan* [Score]. Vienna: Universal, 1989.
- Celan, Paul. *Grille de Parole* (1959). Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 1991.
- Clément, Catherine. *La Syncope, philosophie du ravissement*. Paris : Grasset, 1990.
- Cross, Jonathan. *Harrison Birtwistle: Man, Mind and Music*. London: Faber & Faber, 2000.

Felstiner, John. *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*. New Haven and London: YUP, 1995.

Hall, Michael. *Harrison Birtwistle*. London: Robson Books, 1984.

Hall, Michael. *Harrison Birtwistle in Recent Years*. London: Robson Books, 1998.

Maulpoix, Jean-Michel. *Jean-Michel Maulpoix commente : choix de poèmes de Paul Celan*. Paris : Gallimard, 2009.

Pruslin, Stephen. Livret de *Pulse Shadows* (Harrison Birtwistle). Arditti Quartet et Nash Ensemble, Reinbert de Leeuw (cond.). Teldec 3984-26867-2 (CD) (2001).

Schloezer, Boris de. *Introduction à J.-S. Bach : essai d'esthétique musicale* (1947). Rennes : PUR, 2009.

Discographie

Birtwistle, Harrison. *Three Settings of Celan*. Ensemble InterContemporain. Pierre Boulez (cond.). DG 439910-2 (CD) (1995).

Birtwistle, Harrison. *Pulse Shadows*. Arditti Quartet et Nash Ensemble. Reinbert de Leeuw (cond.). Teldec 3984-26867-2 (CD) (2001).

NOTES

1. « Music is the one medium where time can transcend itself more than anything else. With poetry you are always up against language and meaning—in theatre too—with painting you're up against the frame, which limits the size and scale. Time scale in music is something which has nothing to do with the length of a piece—and new concepts of time are my main compositional preoccupation » (Birtwistle in Hall 1984, 73-74).

RÉSUMÉS

Le compositeur avant-gardiste anglais Harrison Birtwistle (né en 1934) déclare au début des années soixante-dix que son principal souci en tant que compositeur est de trouver de nouveaux concepts musicaux temporels. Il s'ensuit la création de toute une série de compositions où le temps et les multiples manières de l'appréhender, on pensera plus particulièrement à l'impossibilité de le faire revenir en arrière, deviennent la raison d'être de certaines de ses œuvres. Celles-ci abordent donc directement le problème du temps, de son passage, de sa dislocation, de sa réduction et de son étirement. Les autres œuvres de Birtwistle, bien que ne traitant pas explicitement de ces questions, montrent néanmoins qu'elles demeurent au centre de ses préoccupations musicales. Tel est le cas de *3 Settings of Celan* (1989-1994), une mise en musique de trois poèmes (dans leur traduction en anglais) de Paul Celan : "White and Light", "Night", "Tenebrae". Cette analyse nous conduira à nous interroger sur la manière dont Birtwistle cherche à faire ou ne pas faire coïncider le(s) temps du récit poétique avec le(s) temps du récit musical ainsi que sur la manière dont il traite le temps claustrophobique des poèmes de

Celan à travers une écriture musicale concentrée et miniaturisée. L'analyse portera donc un regard croisé sur le texte et la partition.

The English avant-garde composer Harrison Birtwistle (born in 1934) said at the beginning of the 1970s that his main compositional preoccupation was to find new concepts of time. It led him to compose a series of works in which time and the many ways to apprehend it became the *raison d'être* of his activities as a composer as is mainly illustrated by some of his pieces. These compositions directly tackle the question of time, of its passing, of its dislocation, and of its reduction and extension. Birtwistle's other pieces, although they do not explicitly deal with such questions, nonetheless show that they are at the core of his musical preoccupations. It is the case for *3 Settings of Celan* (1989-1994), a musical setting of the English translation of three poems by Paul Celan: "White and Light", "Night", "Tenebrae". This analysis will lead us to analyze the way Birtwistle tries or does not try to make poetic narrative time and musical narrative time coincide. The way Birtwistle deals with claustrophobic time through his miniaturized and condensed musical language will also be taken into account. The analysis will cross-examine Celan's poems and their musical setting.

INDEX

Mots-clés : poésie, Shoah, avant-garde, modernisme, syncope, temps

Keywords : poetry, Shoah, avant-garde, modernism, syncopation, time

oeuvre citée 3 Settings of Celan

AUTEURS

JEAN-PHILIPPE HEBERLÉ

Jean-Philippe Heberlé est Professeur à l'université de Lorraine. Ses recherches portent principalement sur l'opéra anglais aux XX^e et XXI^e siècles, mais aussi sur les relations entre musique et littérature, musique et société ainsi que musique et histoire des idées au Royaume-Uni. Il est l'auteur de nombreux articles ainsi que d'un livre sur les opéras et oratorios de Michael Tippett (Paris, L'Harmattan, 2006). Il a codirigé plusieurs ouvrages, dont un numéro de la *Revue Française de Civilisation Britannique* intitulé : « Musique, nation et identité : la renaissance de la musique anglaise. Formes et conditions ». Il vient de terminer la rédaction d'une monographie consacrée aux opéras du compositeur anglais Peter Maxwell Davies.